



ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

Figurata ornamenta in laudibus Domini: gramática, retórica y música en los repertorios de canción litúrgica conservados en España

Buscando el apoyo en una serie de ejemplos representativos, el presente trabajo tiene el propósito de llamar la atención sobre los lazos existentes entre la enseñanza y especulación sobre disciplinas como la gramática, la retórica o la exégesis bíblica, y la creación, transmisión y asunción de nuevos repertorios litúrgicos "extraoficiales" en diferentes momentos y lugares durante la Edad Media. A través de recursos como el *ornatus*, y en aras de la mejor comprensión, composición y proclamación de las verdades de fe cristianas expuestas en el desarrollo de la celebración, la canción litúrgica (texto y/o música) frecuentemente sería entendida y tratada como un auténtico comentario litúrgico en el devenir mismo de la liturgia. Así, las relaciones entre lo viejo y lo nuevo, entre el "comentario litúrgico cantado" y el comentario desde fuera de la liturgia, o entre lo oficial gregoriano y lo "extraoficial" de los repertorios de tropos, secuencias, prósulas, etc., serán examinadas desde el prisma central y contextualizador que es la acción litúrgica.

With the aid of a series of representative examples, the objective of this article is to highlight the connections between the teaching of, and speculation about, disciplines including grammar, rhetoric and biblical exegesis, and the creation, transmission and assumption of new "extra-official" liturgical repertoires at different moments and places during the Middle Ages. Using resources such as ornatus, and with a view to providing a better understanding, composition and proclamation of the truths of Christian faith shown during its celebration, liturgical song (text and/or music) was frequently understood and treated as a genuine liturgical commentary on the very evolution of the liturgy. Thus, the relationship between the old and the new, "sung liturgical commentary" and comments made outside the liturgy, and between the official Gregorian and "extra-official" repertoires of tropes, sequences, prosulas, etc. will be examined from the point of view and in the context of liturgical action.

Que en muy buena parte de las escuelas monásticas y catedralicias de la Edad Media existieron conexiones entre la enseñanza de la gramática y la retórica y la creación del repertorio litúrgico es hoy un hecho probado¹. La importancia de ser conscientes de ello radica en que puede ser

¹ Existen varios trabajos al respecto, entre los que destacan Mathias Bielitz: *Musik und Grammatik: Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, Beiträge zur Musikforschung 4, Munich-Salzburg, Musikverlag Katzbichler, 1977 y William T. Flynn: *Medieval Music as Medieval Exegesis*, Studies in Liturgical Musicology 8, Lanham MD y Londres, The Scarecrow Press, 1999. Véase también Fritz Reckow: "Vitium oder Color Rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen Grammatica, Rhetorica und Poetica für das Musikverständnis", *Forum Musicologicum*, 3, 1982, pp. 307-321; Nancy van Deusen: "Origins of a Significant Medieval Genre: The musical 'Trope' up to the Twelfth Century",

de gran ayuda para profundizar más sobre la manera en la que, a partir de la *renovatio* carolingia, los distintos repertorios de canto gregoriano y de canción litúrgica eran transmitidos, enseñados e interpretados. De entre estos repertorios, no es de extrañar que aquellos comprendidos dentro de la canción litúrgica hayan centrado en los últimos tiempos el interés de los investigadores al ubicar su estudio en un marco más amplio que el de la simple confrontación entre el binomio tradición e innovación en el seno de la liturgia. No en vano, mientras el canto gregoriano quedaba estandarizado para todo el reino franco desde, al menos, mediados del siglo IX², fue a través de los tropos, las secuencias, las próslas, los Kyries latinos, etc., que cada región de la Europa occidental desarrolló su propio estilo textual y musical hasta bien entrada la Edad Media. En efecto, la relevancia de la repercusión de estos repertorios reside en que han posibilitado afrontar directamente otras cuestiones primordiales como la de los efectos del cambio de los perfiles regionales, la de las transferencias locales del repertorio musical, la de la repercusión de su plasmación y fijación por escrito o, justamente, la de sus relaciones con la enseñanza del latín y la tradición exegética de las Escrituras³.

Centrándose en algunos de estos presupuestos, el presente trabajo tiene la intención de ilustrar a través de varios ejemplos conservados en manuscritos españoles la trascendencia de encarar el repertorio de la canción litúrgica medieval a la luz de muchas de estas cuestiones sobre la creación, la transmisión, la filiación... que, como dice Bjork, en algunos casos permanecen sin responder y, con frecuencia, incluso sin formular⁴. Ahora bien, dado que son muchas y variadas las tentativas de respuesta para cada una de estas preguntas, para llegar a buen puerto es necesario partir siste-

Rhetorica, 3, 1985, pp. 254-267; Calvin M. Bower: "The Grammatical Model of Musical Understanding in the Middle Ages", *Hermeneutics and Medieval Culture*, Patrick J. Gallacher y Helen Damico (eds.), Albany NY, State University of New York Press, 1989, pp. 133-145; Jeremy Yudkin: *Music in Medieval Europe*, New Jersey, Prentice Hall, 1989, pp. 206-208; y William T. Flynn: "Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 1169: The hermeneutics of eleventh-century Burgundian tropes, and their implications for liturgical theology", Tesis doctoral, Univ. de Duke, 1992.

² Levy afirma que el propio de las misas gregorianas estaba ya escrito a comienzos del siglo IX. Véase Kenneth J. Levy: "Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant", *The Journal of the American Musicological Society*, 40, 1987, pp. 1-30.

³ Al margen de los trabajos citados sobre la relación entre la enseñanza del latín y la tradición exegética con el repertorio litúrgico, véase Wulf Arlt: "Schichten und Wege in der Überlieferung der älteren Tropen zum Introitus *Nunc scio vere* des Petrus-Festes", *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques* [Huglo Fs], Wulf Arlt y Gunilla Björkvall (eds.), Studia Latina Stockholmiensia, 36, Estocolmo, Almqvist & Wiksell Internacional, 1993, pp. 13-93. En lo que respecta a los problemas referentes a la transmisión oral y escrita del canto en la Edad Media véase, por ejemplo, Leo Treitler: "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", *Musical Quarterly*, 60, 1974, pp. 333-372 y "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum*, 56, 1981, pp. 471-491.

⁴ David A. Bjork: "The Kyrie Trope", *Journal of American Musicological Society*, 33, 1980, p. 1.

máticamente del *fons et origo* común a todas ellas que nos permita articular e interrelacionar todos los matices y perspectivas inmanentes a un mismo fenómeno: la celebración litúrgica. Es, por tanto, que una breve explicación de la naturaleza de la acción litúrgica en la Edad Media puede ser un buen punto de arranque para afrontar nuestro estudio.

Fue a través del conjunto de textos, músicas y gestos que conformaban las prácticas litúrgicas, como la mente medieval tuvo la conciencia de tender un puente que enlazaba el pasado con el presente. Los principales acontecimientos de la historia cristiana podían ser experimentados de nuevo: por medio de los sacramentos, por ejemplo, el cristiano era introducido en el Jordán en el Bautismo o podía recibir el don del Espíritu en la Confirmación. La celebración litúrgica, pues, se erigió como un elemento sólido mediante el cual se promovía la estabilidad y se fortalecía el sentido de unidad de cada comunidad cristiana, desde los primeros tiempos hasta su momento presente. Y en ello, el valor y el peso de la tradición cobraron especial protagonismo, desde que en cada región o diócesis se prestaba una atención especial a todo el conjunto de usos que habían persistido en las comunidades predecesoras de ese lugar. Por tanto, no sólo se trató de una actualización de los momentos fundamentales de la historia de la salvación en el presente, sino que poco a poco fue modelándose una identidad litúrgica para cada región y diócesis, e incluso, para cada iglesia o monasterio. En cierto modo, como apunta Fassler, podríamos decir que “Christian liturgies of the Middle Ages were the voices of institutions”⁵.

Sin embargo, si bien cada liturgia local tenía unos rasgos característicos enraizados en una tradición y en un pasado propios, lo cierto es que la celebración, por su misma dinámica, nunca dejó de ser de manera más o menos evidente una puesta al día, lenta pero constante, de la tradición. En esta línea, Jungmann ha explicado que

La forma en la que se había de desarrollar [la celebración] la debían crear los hombres. La ejecución de esta obra ha sido un proceso de lenta evolución que ha durado muchos siglos. De ahí que, lo mismo que un edificio construido a lo largo de centurias, la liturgia de la misa, ni en su conjunto ni en sus diversas partes, presente una idea simple arquitectónica. Desde luego, la forma esencial que dieron los apóstoles a la liturgia de la misa ha permanecido inalterada, causando emoción la piedad con que en las posteriores ampliaciones del edificio se ha res-

⁵ Margot Fassler: *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 4 nota 2. Nuestra exposición en este punto nace de la propuesta metodológica de Fassler en esta obra, especialmente en el capítulo “The study of the liturgical change in the Middle Ages: problems and potential”, pp. 3-17.

petado la línea primitiva. Jamás se sacrificaron a una nueva idea las ceremonias y oraciones antiguas. Pero al correr de los siglos aparecen en diversos planos puntos de vista interesantes, ideas nuevas, que amplían la institución de Cristo al compás del distinto sentir religioso de cada época en la historia eclesiástica y los diversos ambientes culturales y de espíritu por que pasó la Iglesia⁶.

De esta manera, que el hecho litúrgico se revistiera de estas “ideas nuevas” no fue óbice para que no cortase su vínculo con el origen, sino más bien para que lo impregnara de toda una suerte de nuevas interpretaciones y recontextualizaciones reflejo de las distintas sensibilidades de cada época y lugar. No en vano, como explica Vallière en referencia al poder de la tradición en la vida religiosa, cualquier cambio, por grande que éste fuera, podría ser aceptado a través de la fusión entre pasado y presente, de manera que lo *nuevo* no pareciera otra cosa más que el rescate de lo *viejo*⁷. Extrapolado a un campo más amplio, es este el mismo espíritu que asumieron los reyes carolingios cuando, a través de la sustitución de la variabilidad del rito galicano por la mayor uniformidad del rito romano, se vieron a sí mismos —con la bendición de Roma— como herederos legítimos del Imperio Romano y valedores de la Cristiandad. Entre otros factores, esta circunstancia fue a la vez causa y efecto del cambio en la manera de concebir al clero, como el nuevo espejo en el que el resto de la nueva sociedad cristiana debía mirarse, y del empleo del hecho litúrgico como símbolo de unidad de un Imperio todavía en expansión⁸.

Ahora bien, la presencia de lo *nuevo* en confluencia con lo *viejo*, como pudiera ser a gran escala esta imposición del nuevo rito en tierras francas, inevitablemente generó tensiones que necesitaban ser resueltas desde dos planos distintos: por un lado, desde la misma liturgia, a través de sus propios cambios; y, por otro, desde los escritos de los comentaristas litúrgicos y exégetas bíblicos, que debían supervisar y/o encontrar la expli-

⁶ Josef Jungmann: *Missarum sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 vols., Viena, Herder, 1948, trad. de T. Baumann de la 2ª ed. de 1949: *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pp. 15-16.

⁷ “Religious traditions are not hostile to change provided that the new can be integrated with the old through the reform or renewal of tradition. In practice, however, such integration is difficult to accomplish, and religious traditions for the most part do not make the effort except when compelled to do so by a crisis of thought, practice, or belief [...] A sense of tradition, allowing for the old to be appreciated as ever new and the new to be received as clarifying or fulfilling the old, provides direction for the individuals and groups at such times”. Paul Vallière: “Tradition”, *The Encyclopedia of Religion*, 16 vols., Mircea Eliade (ed.), Nueva York, Collier Macmillan, 1987, XV, p. 13.

⁸ Véase Rosamond McKitterick: *The Frankish Church and the Carolingian Reforms (789-895)*, Londres, The Lincoln Record Society, 1977, p. xx. Para una descripción y discusión del rito de la coronación de Carlomagno y sus significados véase Robert Folz: *Le couronnement impérial de Charlemagne*, Paris, Gallimard, 1964, trad. al inglés de J. E. Anderson: *The Coronation of Charlemagne, 25 December 800*, Londres, Routledge & K. Paul, 1974, pp. 136-150.

cación dentro de la tradición para poder justificar dichos cambios⁹. Así, por ejemplo, con la llegada de los libros litúrgicos romanos a territorio franco para sustituir los vigentes hasta ese momento, inmediatamente se vio la necesidad de adecuarlos al carácter y a las necesidades litúrgicas del país franco por medio de diversos suplementos, de entre los que destacó el del visigodo san Benito de Aniano inspirado en el *Sacramentario Gelasiano* del siglo VIII y en fuentes hispánicas¹⁰. Entretanto, en la otra cara de la moneda, la labor del inglés Alcuino, como comentarista y reformador, no dejó de tener una profunda y duradera influencia en cuanto que dotó a la espiritualidad y a la liturgia de renovados aires provenientes de las fuentes insulares. Además de una serie de misas votivas y oraciones particulares, destacó el lugar concedido por él a la penitencia, a la fiesta de Todos los Santos, la devoción a la Trinidad, a la Cruz, a los ángeles, etc., así como todas las directrices dadas en *De Orthographia* alrededor de la enseñanza del latín¹¹.

De una manera activa, pues, tanto los libros litúrgicos como los comentarios sobre la liturgia ocuparon dos planos distintos, en efecto, distintos pero esencialmente complementarios. Tal es así que, con frecuencia, las líneas que a nuestros ojos deberían delimitar ambas categorías no se encontraron definidas con una claridad suficiente para el estado actual de nuestra mente analítica, hasta el punto de ser muy complicado separar tajantemente la una de la otra. Mientras los comentarios podían incidir de manera directa en la acción litúrgica —como en la mayor parte de los casos ocurría—, no era del todo extraño que sus autores fuesen también creadores de piezas para el uso litúrgico. De hecho, el problema se ve agudizado aún más cuando fueron estos mismos textos y músicas los que por sí mismos se situaron como comentarios sobre materiales litúrgicos pre-existentes (en la mayor parte de los casos provenientes de un sustrato

⁹ En este sentido, Cyrille Vogel: *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au moyen âge*, Biblioteca degli studi medievali, 1, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1981, p. 9, divide las fuentes litúrgicas en dos categorías: a) "les livres liturgiques proprement dits, c'est à dire ceux qui sont destinés à servir (ou ont effectivement servi) au culte" y b) "les oeuvres des écrivains, chrétiens ou non, qui ont traité des choses relatives au culte: commentaires, expositions, explications ou descriptions des cérémonies".

¹⁰ Véase Jean Deshusses: "Le 'Supplément' au Sacramentaire Grégorien: Alcuin ou S. Benoît d'Aniane?", *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 9, 1965, pp. 48-71 y *Le Sacramentaire grégorien: Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, 2 vols., Spicilegium Friburgense, 16 y 24, Friburgo, Editions Universitaires, 1971-1979, 1, pp. 349-605.

¹¹ Véase A. Georges Martimort: *L'Église en prière. Introduction à la Liturgie*, Paris-Tournai, Desclée & Cie, 1984, trad. de J. Llopis: *La Iglesia en oración: introducción a la liturgia*, Barcelona, Herder, 1992, pp. 82-85; Gerald Ellard: "Alcuin and the Origin of Some Favored Votive Masses", *Theological Studies*, 1, 1940, pp. 37-61; y Roger Wright: *Late Latin and early Romance: in Spain and Carolingian France*, Liverpool, Francis Cairns Publications, 1982, trad. de R. Lalor: *Latin tardío y romance temprano en España y la Francia Carolingia*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 163-221.

bíblico) o como alegorías o paráfrasis de ideas subyacentes en ellos. Y fue aquí donde entró en liza uno de los rasgos más definitorios de todas las clases de canción litúrgica, es decir, su carácter exegetico en el entramado de la celebración litúrgica.

No cabe duda de que la afinidad funcional entre el “comentario textual”, ya sea del hecho litúrgico o de las Escrituras, y el “comentario cantado”, en la misma acción del rito, provocó que poco a poco la liturgia en sí misma adoptara tareas, metas y modelos tomados directamente de la manera en las que las escuelas monásticas y catedralicias habían heredado la interpretación bíblica de la tradición patristica. Y ello nos obliga a ensanchar el contexto histórico de nuestro discurso hacia el cómo era la enseñanza de la gramática (entendida como interpretación) y la retórica (como composición) en dichas escuelas, así como hacia cuáles eran los cauces de influencia en la creación del nuevo repertorio litúrgico¹².

En el afán de unificación del Imperio, los reyes carolingios y sus colaboradores vieron en la enseñanza un puntal de lanza por medio del cual articular de manera efectiva una *renovatio* litúrgica que uniese a todos los pueblos en una sola manifestación de la fe. De este modo, tomándose como propio el viejo espíritu del Concilio de Vaison (529), la *Admotio generalis* (789) constituyó el punto de partida de una serie de disposiciones para abrir escuelas en catedrales y monasterios en las que los jóvenes pudiesen formarse en el aprendizaje de los salmos, del canto, del cálculo y de la gramática¹³. De entre todas estas materias, no hay discusión sobre que la gramática fue considerada en el mundo medieval como la primera, como la fuente para cualquier clase de conocimiento y sin la cual no había enseñanza posible. Para san Agustín y otros autores cristianos, preparaba para entender las Escrituras y, como afirmaba san Isidoro, era el

¹² La asimilación de la gramática como interpretación y de la retórica como composición enlaza directamente con dos componentes básicos de la exégesis medieval de las Escrituras: por un lado, la “comprensión” y, por otro, la “proclamación”. Ya San Agustín potenció y ensalzó estos dos aspectos con el fin de salvaguardar el conocimiento de las Escrituras de los excesos de la segunda escuela sofista, que abogaba por que el estilo o la forma del discurso era más importante que el contenido del mismo, y de la tendencia entre algunos cristianos (como Tertuliano, Titiano e Hilario) de pensar que la verdad contenida en el Evangelio era suficiente en sí y por sí misma, sin necesidad de ningún comentario añadido. Véase James J. Murphy: *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rethorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkley, University of California Press, 1974; trad. de G. Hirata Vaquera: *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 56-76 y Antonio Alberte: *Retórica medieval. Historia de las artes predicatorias*, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2003, pp. 19-35.

¹³ Véase Jean Gaudemet y Brigitte Basdevant-Gaudement (eds.): *Concilia merovingici aevi: Les Canons des conciles mérovingiens (VI-VIII siècle)*, Sources chrétiennes, 353, París, Editions du Cerf, 1989, pp. 186-193 y Alfred Boretius (ed.): *Capitularia regum Frankorum, Tomus primus*, Monumenta Germaniae Historica, Leges, Sectio II, Capitularia regum Frankorum, 1, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1984, cap. 22, pp. 53-62.

origen y fundamento de las artes liberales¹⁴. Toda esta concepción podría resumirse en una cita del siglo XIII proveniente de la *Glosa Notabilis* al *Doctrinale* de Alejandro de Villadieu: “La gramática es la custodia de todas las otras ciencias: la idónea correctora de la lengua balbuceante, la servidora de la lógica, la maestra de la retórica, la intérprete de la teología, el consuelo de la medicina y el loable fundamento de todo el *quadrivium*”¹⁵.

Sin embargo, la gramática tenía dos niveles de aprendizaje: uno, como estudio preliminar para el buen uso de las palabras y, otro, como estudio avanzado en materias como la métrica, la rítmica, la prosa, los modos de significación, la disposición de las partes del discurso (soslayándose con la retórica), etc., amén del examen pormenorizado de las Escrituras y de los autores clásicos y de la patrística. Por tanto, desde la infancia la corrección en el hablar y el escribir (*ars recte loquendi*), quedaría constituida como la condición *sine qua non* de todo alumno que iniciase su formación¹⁶, para seguidamente emprender sus estudios en la gramática avanzada y en el resto de artes liberales del *trivium* (artes de la palabra) y del *quadrivium* (artes del número)¹⁷.

Ya desde tiempos clásicos, la enseñanza avanzada de la gramática había concedido un lugar de privilegio al concepto de *ornatus*, es decir, a lo que propiamente podía ser considerado “ornamental” en el lenguaje, puesto que su aprendizaje permitiría al estudiante reconocer aquellos recursos poéticos

¹⁴ Véase San Isidoro de Sevilla: *Etymologiarium sive Originum Libri XX*, W. M. Lindsay (ed.), 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1911, I, cap. V, 1.

¹⁵ “Grammatica est ostiaria omnium aliarum scientiarum, linguae balbutientis expurgatrix aptissima, logicae ministra, rhetoricae magistra, theologiae interpres, medicinae refrigerium et totius quadrivii laudabile fundamentum”. Alejandro de Villadieu: *Doctrinale*, Monumenta Germaniae Paedagogica, 12, D. Reichling (ed.), Berlin-Leipzig, Verlag Hoffmann, 1893, p. iii, nota 1.

¹⁶ Esta formación se articularía principalmente a través de la memorización del *Psalterium* para su uso en el oficio. El *Psalterium* fue uno de los libros básicos en las escuelas tanto monásticas como catedráticas hasta el punto de que ser *psalteratus* significaba saber leer. Véase Pierre Riché: *Écoles et enseignement dans le haut moyen âge: Fin du Ve siècle-milieu du XIe siècle*, Paris, Picard Editions, 1989, pp. 223-224.

¹⁷ Tomando como modelo el *curriculum* de la catedral de Autun, W. T. Flynn: *Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 1169...*, pp. 81-82, establece tres niveles de enseñanza: 1) la educación primaria, comenzada alrededor de los siete años, donde se exigía la memorización de largos pasajes cantados de la Escritura para su uso en la liturgia, lo que conllevaba lógicamente el aprendizaje de los rudimentos del latín eclesiástico por medio, principalmente, de la memorización del *Psalterium* para su uso en el oficio. 2) El estudio de las partes constituyentes del habla y de la palabra junto a las reglas de pronunciación y acento; con lo que se culminaba la educación primaria con una base sólida de conocimientos para participar en la liturgia y comenzar a asumir tareas de responsabilidad en el capítulo. 3) El comienzo de los estudios avanzados a la edad aproximada de catorce años, momento en el cual se profundizaba en el estudio de la gramática, incluyendo la teoría del lenguaje ornamental, que se consideraba el fundamento para el aprendizaje de otras artes liberales y otorgaba la capacidad de comprender y apreciar todos los matices del lenguaje. La finalidad de estos estudios avanzados no era otra más que conseguir un conocimiento más completo de las Escrituras, para lo cual se recurría a la lectura de diversos comentarios exegéticos (partiendo especialmente de los Padres y comenzando por los referentes al *Psalterium*). Finalmente, el alumno podía demostrar su propia maestría a través de añadir él mismo glosas a pasajes bíblicos, de la predicación, así como de la escritura y composición de poesía y canto religioso.

considerados retóricamente efectivos y estéticamente placenteros. Dicho estadio de la educación comenzaba con la asimilación de aspectos tales como “ritmo”, “metro” y “prosa”, que no fueron más que tres términos técnicos para definir las tres maneras diferentes de organizar el fluir del lenguaje y del discurso. Justamente estos tres términos, relacionados con las “maneras de escribir”, también aparecieron conectados significativamente a diferentes clases de canción litúrgica, como lo atestigua un pasaje de la vida de Notker Balbulus escrito por Ekkerhard IV (980-1060) de Sankt Gallen:

Y no sólo ésas (las secuencias) que el beato hombre Notker había dictado, sino en verdad aquellas que sus amigos y hermanos en el monasterio de St. Gallen habían compuesto; él (el Papa Nicolás I) las bendijo todas, es decir, himnos, secuencias, tropos, letanías y todas las pequeñas canciones, que ellos habían hecho en ritmo, metro o prosa¹⁸.

Aun no quedando claro inmediatamente en este testimonio el significado de *letanias*, lo habitual en la mayor parte de la crítica en este contexto ha sido considerar el término letanía en confluencia con el Kyrie¹⁹. Sea como fuere, lo que sí queda suficientemente explícito es la utilización de dispositivos comunes para organizar la composición de los repertorios de canción litúrgica y para la lectura (*lectio*) y comprensión (*enarratio*) de la disposición básica de un texto o discurso.

Una vez asentados los conocimientos sobre los principales recursos del lenguaje, los estudios avanzados sobre gramática se ocupaban del lenguaje figurativo, o lo que es lo mismo, de ese estado del lenguaje en el que las palabras o frases podían ser combinadas con el fin de crear efectos poéticos

¹⁸ “Et non solum ea quae beatus vir Notkerus dictaverat, verum etiam ae quae socii et Fratres ejus, in eodem monasterio S. Galli composuerant; omnia canonizavit, videlicet hymnos, sequentias, tropos, letanias, omnesque cantilenas, quas fecerunt, rythmarice, metrice, vel prosaice”. Godefrido Henscenio y Daniele Papebrochio: *Acta sanctorum Aprilis collecta, digesta, illustrata a Godefrido Henscenio et Daniele Papebrochio: Tomus I* (Abril 1-10), Acta sanctorum, 10, Paris, Victor Palmé, 1866, p. 584.

¹⁹ Véase Bruno Stäblein: “Kyrie”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. F. Blume, 17 vols., Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1949-86, VIII, col. 1932, considerando el empleo sinónimo de los dos términos en el *Ordo Romanus IX*; Ritva Jonsson: “Amalaire de Metz et les tropes du Kyrie eleison”, *Classica et mediaevalia: Francisco Blatt septuagenario dedicata*, Classica et Mediaevalia Dissertationes, 9, Copenhagen, Glydendal, 1973, p. 585, en relación al uso ambiguo de los dos términos en la regla de S. Benito; J. Jungmann: *Missarum Solemnia...*, pp. 379-380, en consideración al uso del Kyrie para lo que era indudablemente la letanía en una descripción de una procesión penitencial ordenada por S. Gregorio Magno en Roma después de la peste alrededor del año 590; y Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, 3 vols., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911-1921, I, 74, que también estima un empleo sinónimo de ambos términos. No obstante, el estudio definitivo sobre el tema es Paul de Clerck: *La ‘prière universelle’ dans les liturgies latines anciennes: témoignages patristiques et textes liturgiques*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 62, Münster, Aschendorff Verlag, 1977, pp. 129-146, donde se afirma que, aunque se empleasen frecuentemente como sinónimos, Kyrie y letanía tienen vidas independientes en lo que respecta a su introducción en la misa.

(como la asonancia y la rima) o en el que podían sufrir cambios de significado según el contexto (como en la analogía y la metáfora). Desde el *Ars minor* y los tres libros del *Ars maior* de Donato, sin duda la gramática que más influyó en el mundo medieval, hasta al menos el siglo XIII, pasando por san Agustín, Casiodoro, Beda el Venerable y una larga lista de nombres y tratados²⁰, los cambios del orden lógico de las palabras o frases fueron denominados esquemas o figuras y las transferencias de un significado por otro fueron conocidas como tropos. Como ha explicado van Deusen²¹, si partiésemos desde la perspectiva de la tradición exegética de las Escrituras —como de hecho hacían la tradición gramático-retórica y los compositores litúrgicos— no sería casualidad que una de las categorías principales que conformaron el entramado de la canción litúrgica, es decir, el tropo, tuviera su homónimo en los campos de la gramática y de la retórica, pues su función era “analógica” y/o “tropológica”²², proporcionando, por una parte, una tipología que conectaba los extensos textos del Antiguo Testamento con los del Nuevo y, por otra, un propósito moralizante. Sin embargo, de la manera en la que se entendieron los tropos tanto en la gramática como en la retórica y la liturgia, subyacería todavía otro rasgo definitorio que compartió el tropo con el resto de “tipos” de canción litúrgica y que van Deusen se dejó en el tintero, esto es, la búsqueda del *ornatus*.

Si bien la enseñanza de la gramática encontró su razón de ser principal en la necesidad de poder comprender correctamente las Escrituras y la liturgia, también, como antes apuntábamos, fue muy apreciado en su estudio avanzado la instrucción en los principios básicos de la ornamentación lingüística, pues éstos proporcionaban un vehículo de apertura hacia nuevos matices interpretativos. Sin ir más lejos, por ejemplo, ya Donato consideraba que un tropo podía definirse como una expresión cuyo significado común era modificado con fines de *ornatus* o por nece-

²⁰ Véase Pierre Riché: *Écoles et enseignement...*, p. 246; Paul Abelson: *The Seven Liberal Arts: A Study in Medieval Culture*, Columbia University Teachers' College Contributions to Education, 11, Nueva York, Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University, 1906, p. 35; Louis Holtz: *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Documents, études et répertoires, 21, París, CNRS Éditions, 1981, pp. 37-46, 69-74, 245-253, 256-258, 318-322 y 349. Para una visión general de la transmisión y pervivencia de la gramática de Donato véase J. J. Murphy: *Rhetoric...*, pp. 145-201.

²¹ N. van Deusen: “Origins...”, pp. 245-267.

²² Sobre los cuatro sentidos de la Escritura y para un desarrollo por extenso de la interpretación alegórica en la Edad Media, véase Henri de Lubac: *Lexègèse médiévale: Les quatre sens de l'écriture*, 4 vols, París, Éditions Aubier-Montaigne, 1959-1964. Estos cuatro niveles de lectura podrían resumirse en: 1) el “modo literal”: se esclarece el significado de las palabras y se lee el texto con el fin de comprender su gramática y situarlo en su contexto histórico; 2) el “modo alegórico”: se extraen los contenidos dogmáticos del texto y se leen desde la perspectiva de establecer las relaciones entre la narrativa del Viejo y del Nuevo Testamento; 3) el “modo tropológico”: tomando los temas morales del texto se lee éste como modelo de conducta; y 4) el “modo anagógico”: partiendo de los temas escatológicos contenidos en el texto se busca qué ha revelado Dios en él acerca del *telos* de la Creación.

sidad²³, y san Agustín, en *De doctrina christiana*, proclamaba que quienes conocieron los tropos podían reconocerlos en las Sagradas Escrituras y gracias a tal reconocimiento podrían entenderlas²⁴.

Para ilustrar el empleo de este lenguaje ornamental en la canción litúrgica, ya sea en prosa, pies métricos o versos rítmicos, no tenemos más que recurrir a lo que ya Jonsson y Treitler vinieron a llamar “segmentación sintáctica”²⁵. Partir ahora de este principio nos puede resultar muy útil si tenemos en cuenta que el latín es ante todo una lengua flexional en la que las palabras que forman una frase pueden presentarse casi en cualquier orden sin perder su sentido. Y ello se torna en algo ventajoso para la identificación del *ornatus* en la creación de los repertorios de canción litúrgica desde el mismo momento que los comparamos con la habitual ordenación discursiva de la prosa contenida en la Vulgata, pues es ésta muy similar a la de las lenguas modernas que han perdido en alto grado esa capacidad de inflexión. Así, tomando como ejemplo el texto del quinto elemento del conocido *Kyrie fons bonitatis*, y una traducción que mantiene el orden original de las palabras (Ejemplo 1), vemos que en la segunda los problemas sintácticos afloran continuamente²⁶:

CHRISTE, unice
Dei patris genite,
quem de virgine
nasciturum
mundo mirifice
sancti praedixerunt
prophetae,
ELEISON²⁷

CRISTO | el único (|)
de Dios Padre engendrado |
de quien | de una virgen (|)
nacería (|)
al mundo prodigiosamente |
los santos | predijeron |
profetas |
TEN PIEDAD

Ejemplo 1. Quinto elemento normalizado de *Kyrie fons bonitatis* en Barcelona, Biblioteca de Catalunya ms. 911 (Bar 911), tropario-prosario (s. XV, Gerona), fol. 25r y en Montblanc, Iglesia de Santa María, Archivo Parroquial 3 (Mont 3), antifonario-tropario, fol. 173v.

²³ “Tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem ornatus necessitatisue causa”. L. Holtz: *Donat et la tradition...*, pp. 603-674.

²⁴ San Agustín: *De doctrina christiana*, W. Green (ed.), Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum, 80, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1963, libro 3, cap. 29.

²⁵ Véase Ritva Jonsson y Leo Treitler: “Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship”, *Studies in the History of Music, 1: Music and Language*, E. S. Beebe (ed.), Nueva York, Broude Brothers, 1983, pp. 12-23.

²⁶ En la traducción, los puntos fuertes de “segmentación sintáctica” los hemos marcado con una barra |, y los más débiles con una barra entre paréntesis (|).

²⁷ Texto editado en Friedrich Blume, Guido M. Dreves y Henry M. Bannister (eds.): *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig, O. R. Reisland, 1886-1922, XLVII, 5 (a partir de ahora AH) y Eva Castro: “Estudios literarios sobre troparios hispánicos”, Tesis doctoral, Univ. de Santiago de Compostela, 1989, p. 473. La edición de la melodía puede verse en Arturo Tello: “Transferencias del canto medieval: los tropos del *Ordinarium Missae* en los manuscritos españoles”, 2 vols., Tesis doctoral, Univ. Complutense de Madrid, 2006, II, pp. 76-86.

En la parte final la segmentación sintáctica es tan fuerte que es necesaria en su traducción al castellano una reordenación de las palabras para que la frase quede dotada de sentido: "CRISTO, el único engendrado de Dios Padre, de quien los santos profetas predijeron nacería al mundo prodigiosamente de una virgen, TÊN PIEDAD". En este elemento, pues, la búsqueda del efecto poético de la rima, aun tratándose de un texto en prosa, nos lleva directamente al reino del lenguaje figurativo y del *ornatus*. Pero ¿por qué sucede esto? y, sobre todo, ¿para qué?

Con el propósito de responder a estas preguntas transcenderemos el ámbito estricto de la gramática para pasar a hablar de la incidencia de lo ornamental en una de sus artes hermanas: la retórica. Como arte informadora de los recursos literarios, esto es, como preceptiva literaria (*sapientia*), y como arte productora de discursos (*eloquentia*), la retórica subsume la puesta en escena de las nuevas creaciones litúrgicas en dos aspectos claves: a) en la triple función heredada de Cicerón de *docere, delectare y movere animos*, donde el predicador cristiano (*eloquens christianus*), al atender en su discurso a la función del deleite, debía remitirse al *ornatus* como base de tal función y distinguir como elementos propios de aquél los productores de placer estético (por ejemplo la sinécdoque, la metonimia y la metáfora, en la palabra, o las cláusulas, en la composición de la frase)²⁸ y b) en el reconocimiento e imitación del tropo, como figura gramático-retórica, en los *auctores* y, sobre todo, en las Escrituras, con el fin de obtener modelos adecuados para la elocuencia en la predicación y el comentario.

Pues bien, si en Ejemplo 1 la búsqueda del efecto poético en una sentencia en prosa apela directamente al deleite pedagógico y a la conmoción emotiva del mensaje, en el siguiente ejemplo (Ejemplo 2) estas funciones volverán a estar presentes, aunque de manera menos acusada, con la adición de algunos y clarificadores hitos interpretativos. Se trata del famoso diálogo *Quem quaeritis* en una de sus versiones vicenses, esto es, como tropo del Introito de Pascua. Tras la exhortación al canto, la visita al sepulcro, el diálogo con el ángel y la proclamación de la Resurrección, encontramos un elemento que dice:

En ecce completum est illud, quod olim ipse per prophetam dixerat ad Patrem taliter inquiens:

RESURREXI, ET ADHUC TECUM SUM, ALLELUIA.

POSUISTI SUPER ME MANUM TUAM: ALLELUIA.

MIRABILIS FACTA EST SCIENTIA TUA: ALLELUIA, ALLELUIA.

Ps / DOMINI PROBASTI ME, ET COGNOVISTI ME.

²⁸ Véase en este sentido, por su repercusión en tratadistas posteriores, San Agustín: *De doctrina...*, libro 4, cap. 20.

TU COGNOVISTI SESSIONEM MEAM, ET RESURRECTIONEM MEAM²⁹.

He aquí que se ha cumplido aquello, lo que en otro tiempo Él mismo había dicho al Padre a través del profeta de esta manera:

HE RESUCITADO Y AHORA ESTOY CONTIGO: ALLELUYA.

PUSISTE SOBRE MI TU MANO: ALELUYA.

ADMIRABLE ES TU CIENCIA: ALLELUYA, ALLELUYA.

Ps / SEÑOR, TU ME ESCUDRIÑAS, Y ME CONOCES.

CONOCES SI ME SIENTO, Y SI ME LEVANTO.

Ejemplo 2. *En ecce completum est* en Vic, Archivo del Museo Episcopal, ms. 106 (Vic 106), tropario-prosario (s. XIII, Vic), fol. 48v.

Sin una segmentación sintáctica especialmente perceptible, el tropo encuentra retóricamente su lugar “simbiótico” con el texto base de la antífona, del que saca una interpretación tipológica: relaciona los pasajes tomados del Salmo 138, puestos en la Pascua en boca de Cristo, con el acontecimiento de la Resurrección. Tomando como modelo los modos alegóricos de exégesis contenidos en la Escritura y en los *auctores*, plantea un sentido bidimensional de la historia en el que sitúa no sólo que el poeta escribiera el salmo, al “dictado” de Cristo, con un sentido profético y con cumplimiento en Cristo mismo, sino que ese cumplimiento está también en el presente de la celebración salvífica de la Pascua. Es esa exaltación de alegría –coronada por la recurrencia pascual de la palabra “alleluia” en la antífona– de que lo que fue *ayer* también es *hoy*, la razón de ser, elocuente, del empleo del *ornatus* en un momento litúrgico tan señalado.

En la práctica, por tanto, parece claro que el concepto de *ornatus* en el seno de la liturgia franco-romana en muchos casos hundió sus raíces en estas concepciones de lo ornamental en gramática y retórica; pero también, y ya desde fuera de la propia acción litúrgica, lo demuestra por ejemplo una falsa adición a un manuscrito del *Liber pontificalis*, que fue copiada probablemente por Adhemar de Chabannes (†1034) en Saint Martial de Limoges:

En los monasterios, en la misa mayor, para las solemnidades más importantes, [Adriano] estableció no sólo que los himnos entremezclados, que son llamados *laudes* deben ser cantados en el himno angélico *Gloria in excelsis Deo*; sino también que canciones interpoladas deben ser cantadas en los salmos de David

²⁹ Texto normalizado por Eva Castro: *Teatro medieval 1. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 86-87. Véase también Gunilla Björkvall, Gunilla Iversen, y Ritva Jonsson (eds.): *Tropes du propre de la messe 2: Cycle de Pâques*, Corpus Troporum 3, Studia Latina Stockholmiensia, 25, Estocolmo, Almqvist & Wiksell Internacional, 1982, p. 218.

que ellos llaman el Introito, que los romanos llaman '*festivas laudes*' y los francos llaman tropos, que significa 'figuras ornamentales en la alabanza del Señor'. Él también impuso las melodías de sonido armonioso antes del Evangelio, a las que ellos llamaban secuencias, porque el Evangelio las sigue³⁰.

En esta exposición litúrgica, Adhemar dejó claros explícitamente dos elementos fundamentales para el desarrollo de nuestro trabajo: por un lado, que los tropos, y por extensión la canción litúrgica en general, respondieron al principio estético del *ornatus* ("figurata ornamenta in laudibus Domini")³¹ y, por otro, que la búsqueda de la elocuencia a través del deleite quedó reservada para las fiestas más importantes del año. En realidad, podríamos condensar toda la fuerza germinal del repertorio diciendo que la canción litúrgica, inspirada en la enseñanza de la gramática, de la retórica y de la exégesis, nacería de un impulso triple por ornamentar el servicio divino en las solemnidades, renovar las celebraciones litúrgicas y estructurar de manera sistemática los distintos campos de significación contenidos en la liturgia.

Ahora bien, con lo expuesto hasta ahora sobre gramática, retórica y liturgia ¿tendríamos las herramientas necesarias para dar respuesta a todas las cuestiones planteadas al principio acerca de la canción litúrgica medieval? Evidentemente no. Ninguna respuesta sobre alguno de estos aspectos nunca estaría completa si dejase a un lado la música. Todos y cada uno de estos "comentarios" litúrgicos —desde dentro de la propia liturgia— fueron concebidos para ser cantados y puestos en música, y no sería posible tener una comprensión adecuada de la acción litúrgica si soslayásemos la multiplicidad de relaciones texto-música contenidas en ellos.

Además, ya desde el mismo momento que el canto romano llegó a tierras francas como modelo —con sus respectivos suplementos— para unificar el rito, surgieron una serie de dificultades que debían ser resueltas a corto plazo: primeramente, la de introducir unos mecanismos

³⁰ "Hic [Adrianus] constituit per monasteria ad Missam majorem in solemnitatibus praecipuis, non solum in hymno angelico Gloria in excelsis Deo canere hymnos interstinctos quos Laudes appellant; verum etiam in Psalmis Davitidis quos Introitus dicunt interserta cantica decantare, quae Romani '*festivas laudes*', Franci tropos appellant; quod interpretatur: '*Figurata ornamenta in laudibus Domini*'. Melodias quoque ante Evangelium concinendas tradidit, quas dicunt Sequentias, quia sequitur eas Evangelium". Louis Duchesne: *Le Liber pontificalis*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, s. II, 2 vols., Paris, E. Thorin, 1886-1892, revisado por C. Vogel (ed.), 3 vols., Paris, E. de Boccard, 1955-1957, I, p. clxxi, nota 1.

³¹ Ritva Jacobsson y Leo Treitler: "Tropes and Concept of Genre", *Pax et Sapientia, Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson*, R. Jacobsson (ed.), Studia Latina Stockholmiensia, 29, Estocolmo, Almqvist & Wiksell Internacional, 1986, pp. 59-89, entre otras cosas, han demostrado que, a la luz de la evidencia de los manuscritos, no hubo diferencia entre los principios básicos sobre los que se asentaron la composición de los tropos y la composición de otros tipos de canción litúrgica.

seguros de transmisión y adiestramiento que salvaguardasen la práctica musical del nuevo rito (llegada a Francia desde Roma a través de monjes enviados *ex profeso*, puesto que el *Hadrianum* sólo poseía el texto), en el seno de una tradición fundamentada esencialmente en la oralidad y la memoria; y, a continuación, regular los patrones de recitado para organizar el repertorio melódico dentro del nuevo contexto litúrgico³². Con esta finalidad, como ya hemos mencionado, la educación comenzaría por la memorización del *Psalterium* cantado, con lo que era habitual que la responsabilidad de la enseñanza de los primeros pasos en gramática y música confluyera en una misma figura, la del *magister scholae*. Pero, ¿tuvo el *magister scholae* a su disposición un remanente de herramientas pedagógicas para la enseñanza y transmisión del arte de la música similar al que tuvo para las artes de la palabra?

Al igual que en el campo de la gramática y de la retórica los tratados clásicos y de la tardolatinidad fueron adaptados según las nuevas necesidades pedagógicas, en la música se asumió y reinterpretó en parte la teoría musical de Boecio³³. No obstante, desde que en sus comienzos esta teoría fue concebida con unos fines más descriptivos y especulativos que educativos, nunca llegó a colmar completamente las expectativas de la enseñanza del canto litúrgico. Así, como ha explicado Crocker:

Los francos partieron de los problemas de cantar y enseñar canto llano; admiraron y fueron conscientes del modelo de teoría racional de Boecio, pero al principio lo encontraron poco útil. Por consiguiente, tanto lo ignoraron como adaptaron fragmentos de él, bien de manera arbitraria o bien tomando únicamente terminología o formulaciones abstractas que después aplicaron como quisieron en las estructuras lógicas de su propia labor [...] La tensión

³² Ambas cuestiones terminaron resolviéndose a través de la codificación de un sistema detallado de notación musical y de la aparición de una especie de "gramática" de relaciones entre tonos o grupos de éstos recogida en la teoría de los modos u *oktoechos*. Sobre la primera cuestión véase Leo Treitler "The Early History of Music Writing in the West", *Journal of the American Musicological Society*, 35, 1982, pp. 237-279 y "Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing", *Early Music History*, 4, 1984, pp. 135-208, donde se exponen los diferentes propósitos de interpretación o de explicitación de la altura de los sonidos de las notaciones tempranas. La segunda pasaremos a exponerla brevemente en el cuerpo del texto.

³³ A este respecto véanse los estudios de Calvin M. Bower: "Boethius 'The Principles of Music', an Introduction, Translation, and Commentary", Tesis doctoral inéd., George Peabody College, 1967; "Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of *De Institutione Musica*", *Vivarium*, 16, 1978, pp. 1-45; y "Die Wechselwirkung von philosophia, mathematica und musica in der karolingischen Rezeption der 'Institutio musica' von Boethius", *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von 'musica' und 'philosophia' im Mittelalter*, F. Hentschel (ed.), Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, 62, Leiden, Brill Press, 1998, pp. 163-183.

entre los modelos teóricos de la antigüedad y el *practicum* del canto llano continuó durante siglos; pero fue el *practicum* lo que [...] dio el empuje a la teoría occidental³⁴.

Y en este *practicum* que propició la elaboración de una teoría musical, la mente medieval fue encontrando por analogía un fondo de terminología analítica proveniente de las artes de la palabra y, en especial, de la gramática, que le permitió explicar y enseñar de manera efectiva el canto litúrgico³⁵; máxime cuando en los salmos, la enseñanza de los rudimentos musicales y de las primeras letras iban indisolublemente cogidas de la mano. En cierto modo, esto significó una influencia recíproca entre la música y el texto en cuanto a comprensión, elocuencia y desarrollo del discurso cantado. Así, por ejemplo, la preponderancia del estilo en prosa en los textos de la canción litúrgica, al menos hasta el siglo XI, tuvo una influencia decisiva en la estructura musical del repertorio. Y dicha influencia se pondría inmediatamente de manifiesto si reparásemos en la manera en la que los teóricos de la música relacionaron la gramática de los textos con la articulación de las estructuras musicales más amplias, es decir, aquellas dependientes del modo.

Jonsson, Treitler, Bower o Flynn³⁶ han señalado la importancia de estas relaciones, y, al menos las más importantes, podríamos resumirlas de la siguiente manera: primero, que las notas que definían un modo podrían servir para marcar puntos melódicamente importantes de la misma manera que la puntuación marcaba las unidades sintácticas del texto; y, segundo, que los puntos de importancia estructural dentro de la sintaxis musical coincidirían y enfatizarían los puntos importantes de la sintaxis textual, a pesar de que determinados gestos musicales, definidos por ejemplo por una cadencia, no tuvieran necesariamente siempre un referente de texto. Todos estos lazos de unión entre la sintaxis verbal y la modal fueron expuestos de manera coherente a principios del siglo XII por Juan, un teórico musical cuya identidad ha permanecido hasta hoy en discusión:

³⁴ "The Franks started from the problems of singing and teaching chant; they were aware of, and admired, the model of rational theory in Boethius, but at first found little use for it. Consequently they either ignored it, or adapted fragments of it, sometimes in arbitrary ways; sometimes they took only terminology, or abstract formulations, which they then applied as they wished to rational structures of their own making [...]. The tension between the theoretical models of antiquity and the *practicum* of the chant continued for centuries; but it was the *practicum* that [...] provided the thrust for Western theory". Richard L. Crocker y David Hiley: *The Early Middle Ages to 1300, The New Oxford History of Music*, 2, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 279.

³⁵ Una lista de términos musicales relacionados con la gramática puede verse en C. M. Bower: "The Grammatical Model...", pp. 133-145.

³⁶ Véase R. Jonsson y L. Treitler: "Medieval Music and Language...", pp. 1-23; C. M. Bower: "The Grammatical Model...", pp. 138-143; y W. T. Flynn: "Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 1169...", pp. 132-140.

[...] así como en prosa se reconocen tres clases de *distinctiones*, que pueden ser denominadas “pausas” —a saber, el *colon*, esto es, *membrum*, la *comma* o *inciso*, y el *periodus*, *clausura* o *circuitus*— también es en el canto. En prosa, donde uno hace una pausa al leer en voz alta, esto se llama *colon*; cuando la frase se divide por medio de una marca de puntuación apropiada, *comma*; cuando la frase es conducida a un final, es un *periodus* [...] De manera similar, cuando el canto hace una pausa enfatizando la cuarta o la quinta de la nota final, es un *colon*; cuando a mitad vuelve a la final, es una *comma*; cuando llega a la final en la conclusión, es un *periodus*³⁷.

Efectivamente podemos observar cómo términos de la gramática como *distinctio*, *periodus*, *pausatio*, *clausura*, *comma*, *colon*, etc., aparecerían en confluencia con el desarrollo del discurso musical. Además, en este testimonio quedaría patente otro aspecto fundamental: que la cadencia musical fue un instrumento habitual para facilitar la inteligibilidad del texto. Sin embargo, el nivel conceptual de esta relación sería sobrepasado frecuentemente por la mente medieval. El estudio del repertorio nos ha llevado a verificar que los usos de esta y otras “herramientas musicales” nunca quedarían reducidos únicamente a un postulado de dependencia total de la sintaxis del texto, sino que, bien al contrario, ayudarían a explorar un nivel más profundo de sutilezas en la relación palabra-música. Es más, la relación entre sintaxis textual y musical podría ser definida mejor desde un principio de interdependencia que desde el de dependencia si tuviéramos en cuenta que la música, aparte de favorecer la inteligibilidad del texto, también, y sobre todo, sería concebida para expresar éste de una manera elocuente. El concepto de *ornatus*, pues, desde el punto de vista musical, incidiría de manera determinante en el devenir de la acción litúrgica a través del cómo podrían ser cantados los textos.

Bower ha demostrado la conciencia que tuvieron otros teóricos de algunas de las sutilezas de esta “sintaxis interdependiente”. En efecto, tal fue el caso de que no sólo se tuvieran en consideración las notas claves

³⁷ “[...] sicut enim in prosa tres consideratur distinctiones, quae in pausationes appellari possunt, scilicet colon id est membrum, comma inciso, periodus clausura sive circuitus, ita et in cantu. In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur; quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma, quando ad finem sententia deducitur, periodus est [...] Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finalem reducitur, comma est; cum in fine finalem pervenit periodus est”. Juan: *Johannis Affligemensis De Musica cum Tonario*, J. Smits van Waesberghe (ed.), *Corpus Scriptorum de Musica*, 1, Roma, American Institute of Musicology, 1950, cap. 10.21-23; también en Warren Babb (ed.): *Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises*, con introducción de C. V. Palisca, e índice de cantos de A. E. Planchart, New Haven, Yale University Press, 1978, p. 79. Debe ser remarcado que Juan invierte la jerarquía habitual en gramática y música de la *comma* y el *colon*. Por otro lado, lejos de querer dar una teoría completa sobre las cadencias (su propósito real era dar respuesta a una pregunta similar a ¿por qué los músicos llaman desafortunadamente tonos a los modos?), Juan ejemplificó este planteamiento de conexiones entre gramática y música con la antífona *Petrus autem*, en modo protus. Evidentemente, si su propósito hubiese sido tratar el tema sistemáticamente habría puesto un ejemplo para cada modo.

del modo que marcaban las *distinctiones* más grandes, sino también todas aquellas que señalaban el final de alguna unidad melódica o motivo. De este modo, por ejemplo, Guido de Arezzo esperaba que cada gesto musical fuera articulado claramente por medio de una prolongación breve de su última nota, y por medio de una prolongación más larga si se trataba de una *distinctio* importante en el discurso musical³⁸. Ello sugeriría que la estructura musical fue un rasgo organizativo importante en la composición, con unas reglas en cierta medida independientes de la sintaxis verbal, en las que el motivo —o “sílabas musical”— sería la unidad básica y las notas estructurales, así como ciertos aspectos del modo, su gramática³⁹.

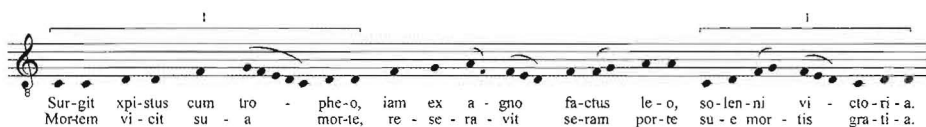
En el ámbito de la canción litúrgica, esta cierta independencia de la sintaxis musical permitió al compositor emplear el lenguaje melódico con unos fines más amplios que el de simple sostén del texto. Buena muestra de ello fue el hecho de que la “sílabas musical”, con frecuencia, fuera manejada indistintamente tanto para enlazar palabras o frases que, aunque concordantes sintácticamente, se encontraban separadas por el uso del *ornatus* verbal, como para establecer relaciones entre conceptos dispares según las leyes de la sintaxis textual. En cierto sentido, podría decirse que por influencia del concepto de deleite —como vehículo de elocuencia discursiva en la gramática y en la retórica— la presencia del *ornatus*, en la concepción interdependiente de las sintaxis textual y musical, permitió a la música asumir funciones propias, estructural, asociativa y exegéticamente, en la composición⁴⁰.

Un caso significativo de todo ello lo encontramos ya en el primer pareado de *Surgit Christus cum tropheo*, una de las secuencias de Pascua de la catedral de Gerona (Ejemplo 3):

³⁸ C. M. Bower: “The Grammatical Model...”, p. 140.

³⁹ Como señala W. T. Flynn: “Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, MS 1169...”, pp. 160-169, es muy significativo en este sentido que Guido de Arezzo organizase su *Micrologus* como si de un tratado de gramática preceptiva (*ars poetica*) se tratara, yendo desde las unidades más pequeñas de la “gramática melódica” (las notas) hasta el estudio de la composición y de los elementos “retóricos” y ornamentales más efectivos tanto para la música monódica como para la polifónica. De este modo, es reseñable la descripción —a partir del capítulo 14— del “poder” del ornamento musical identificado genéricamente como “tropo” (es decir, lo que en gramática y retórica habrían sido “figuras” y “tropos”), para a continuación dar ejemplos específicos sobre ello.

⁴⁰ En este punto iríamos un paso más allá de la opinión de John Stevens: *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 268-307 —por otro lado muy extendida— cuando afirma que “the chant stylizes the ‘music’ of speech. The makers of chant over the centuries responded, one might say, not so much to the meaning of the words which accompany the chant as to the sound of that meaning”. Si bien es cierto que texto y música suelen estar cohesionados de la manera referida por Stevens (especialmente en el repertorio que propiamente podríamos llamar gregoriano), lo cierto es que, en el fondo, pasa por alto toda la influencia de las tradiciones de la gramática y la retórica, así como todo su peso en la configuración de los repertorios de canción litúrgica.

Ejemplo 3. Primer pareado de *Surgit Christus cum tropheo* en Bar 911, fol. 70v⁴¹.

En primer lugar, en efecto, las células sintácticamente importantes del texto están articuladas por una cadencia musical correlativa que, al margen de clarificar la estructura general, las distingue entre las que son significantes por sí mismas y las que forman parte de una unidad más amplia. Así, las células que pueden permanecer solas cadencian sobre la *finalis* (D), mientras que aquellas que no lo hacen, en este caso, cadencian sobre la quinta (a):

Surgit Christus cum tropheo,	D
iam ex agno factus leo,	a
sollemni victoria.	D
Mortem vicit sua morte,	D
reservavit seram porte	a
sue mortis gratia.	D

Sin embargo, la música se desvela como algo más que una simple herramienta para enfatizar la puntuación y segmentación del texto desde el instante que enlaza elementos textuales seccionados por el empleo del *ornatus* verbal o que, sencillamente, están relacionados conceptualmente.

Hay que aclarar que este pareado de *Surgit Christus cum tropheo*, responde a uno de los esquemas habituales de la llamada secuencia de la segunda época o victorina, es decir, versos en ritmo trocaico con forma 8p+8p+7pp⁴² para cada mitad de pareado y rima AABCCB. Pues bien, con el fin de mantener la unidad formal de este esquema, por ejemplo, la célula “solemni victoria” ha sido separada de “Surgit Christus cum tropheo” por medio del *ornatus* lingüístico, siendo la melodía, por medio de

⁴¹ AH LIV, 230. La traducción del texto normalizado por Eva Castro: *Teatro medieval...*, pp. 224-225, sería:

Surgit Christus cum tropheo,	Surge Cristo con su trofeo
iam ex agno factus leo,	y su solemne victoria,
sollemni victoria.	convertido ya de cordero en león.
Mortem vicit sua morte,	A la muerte venció con su muerte
reservavit seram porte	y abrió el cerrojo de la puerta
sue mortis gratia.	gracias a su muerte.

⁴² Según la terminología convencional las letras *p* y *pp* significan que el acento es paroxítono o proparoxítono.

ese motivo que hemos denominado 1 en el Ejemplo, la encargada de enlazar elocuentemente ambas células sintácticas. De manera similar, aunque con una finalidad diferente, es también este motivo el que en la segunda parte del pareado une el primer verso con el tercero, gracias esta vez no tanto a su concordancia sintáctica sino a su afinidad expresiva en torno a la victoria sobre la muerte.

En el contexto de la canción litúrgica que nos encontramos, un ejemplo extremo de esta interdependencia entre sintaxis textual y musical, en el que además la música adquiere valores singulares como elemento exegético y estructural, quizá sea la variante del Kyrie latino *Clemens rector aterne*⁴³ presentada en el tropario-prosario Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 35.10 (Tol. 35.10), s. XII ex, de Toledo. Por su alcance, que puede ampliarse a la cuestión de la transmisión y filiación, merece la pena que nos detengamos en ella un poco más.



⁴³ La melodía tiene el número 102 según el catálogo de Margaretha Landwehr-Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, 1, Regensburg, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1955 y *ad libitum I* en el *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PPVI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, M.-C. Billecocq y R. Fischer (eds.), Tornaci (Solesmes), Abbaye Saint Pierre, 1979. Para otras ediciones de la melodía véase: David A. Bjork: "The Kyrie Repertory in Aquitanian Manuscripts of the Tenth and Eleventh centuries", 2 vols, Tesis doctoral, Berkley, 1977, II, pp. 217-259; Nancy van Deusen: *Music at Nevers Cathedral: Principal Sources of Medieval Chant*, 2 vols., Henryville, PA, Institute of Mediaeval Music, 1980, II, p. 80; John Boe (ed.): *Beneventanum Troporum Corpus II: Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A.D. 1000-1250. Part 1: Kyrie eleison*, 2 vols., Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 19 y 20-21, Madison Wisconsin, A-R Editions, 1989, II, p. 60; o A. Tello: "Transferencias...", II, pp. 16-23.

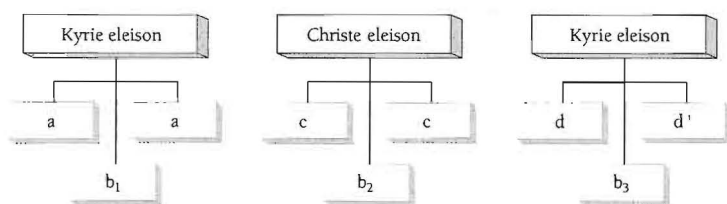


Ejemplo 4. Organigrama motivico de la melodía *Clemens rector aeternae* en Huesca, Biblioteca Capitular, ms. 4 (Hu 4), tropario-prosario (s. XII in, San Juan de la Peña), fol. 123v.

Si tomamos como versión “tipo” la del tropario de San Juan de la Peña (Ejemplo 4), vemos que, desde un punto de vista general, la melodía de *Clemens rector* formalmente sigue en todo momento el paradigma habitual del canto del Kyrie, es decir, nueve frases organizadas de manera tripartita⁴⁴. Todo ello está articulado a través de dos recursos fundamentales: primero, que la segunda frase de cada parte (que salvo por los comienzos podríamos considerarla en sí misma como una única frase) difiere siempre de la que le precede y de la que le sucede; y segundo, que las frases del primer grupo de invocaciones tienen una melodía distinta a la del último, eliminando así cualquier posibilidad de percibir una forma global A B A. Así pues, la forma musical normalizada de *Clemens rector* podríamos establecerla como sigue:

Sin embargo, la sintaxis que determina el armazón estructural de la melodía de *Clemens rector* se sustenta en un entramado de pequeñas células

⁴⁴ A cada una de las frases le hemos asignado una letra (A B C D...), para identificar cada uno de los nueve elementos de los que consta la composición.



motívicas esparcidas a lo largo de toda la pieza, de manera que, a gran escala, la melodía en su conjunto queda determinada por la suma e interrelación de éstas. Lejos de enturbiar las simetrías estructurales de *Clemens rector*, los motivos —o sílabas musicales— se erigen como el elemento más cohesionador y unificador de toda su melodía, pues, más allá de la mera repetición exacta de frases vista hasta ahora, enlazan, a pequeña escala, partes que a simple vista no tenían relación en el esquema estructural.

Ahora bien, no todos los motivos tienen el mismo peso específico a nivel sintáctico y estructural. Así encontramos al menos tres que, por sí mismos, dotan de coherencia interna a toda la composición. El primero de ellos es el motivo 4, de carácter muy breve y cadencial, aparece —en registros diferentes— un total de quince veces a lo largo de las nueve frases. De hecho, concluye todas las frases salvo la séptima y la novena, que poseen su propia “rima” cadencial⁴⁵.

El segundo motivo relevante es el 2. En sus catorce apariciones, y probablemente por poseer un diseño melódico más notable y reconocible (lo determina una tríada menor descendente), pudiera decirse que su función unificadora de la melodía es si cabe más reseñable que la del motivo cadencial. En realidad, aunque no está presente ni en el elemento D ni en el F, lo cierto es que su importancia se acrecienta en la medida que aparece de manera recurrente con una actitud climática en los elementos G e I, es decir, justo en el mayor momento de crecimiento y desarrollo melódico de *Clemens rector*.

Un tercer factor de cohesión, más que un motivo en sí mismo, sería el uso del quilisma. Sin duda, no es un hecho aislado en el lenguaje trópico el emplear un elemento idiomático y/o lingüístico, en este caso un neuma, como recurso para incrementar el grado de unidad de una melodía determinada⁴⁶. Así en la lectura de Hu 4 encontramos el quilisma como parte integrante y definitoria de los elementos 6 y 8, en los que siempre se da sobre el semitono. Sin embargo, la mayoría de las fuentes aquitanas y meridionales, junto a las españolas París, Bibliothèque Nationale n. a. lat. 495

⁴⁵ La cual, en definitiva, no deja de ser un floreo del motivo 4.

⁴⁶ En esta misma tesitura, quizá, podríamos situar el empleo de la licuescencia en el motivo cadencial 4.

(s. XII in, Gerona, fol. 92r) y Gerona, Museo Diocesano Mus. s.n. (ss. XV/XVI, Gerona, p. 581)⁴⁷, además introducen el quilisma en el motivo 1, emparentándolo de esta manera con los motivos 6 y 8, uno normalmente presente después de una cadencia secundaria, y el otro comienzo de G e I. En este caso, la conexión después de cadencia en *Clemens rector* iría un paso más de la simple relación de parecido interválico o melódico (pues el quilisma en el motivo 1 se sitúa entre una tercera mayor) para pasar a ser más una cuestión interpretativa desde el punto de vista retórico.

En lo que a la sintaxis textual se refiere, encaja a la perfección con todas las características del diseño de la macroestructura y de la microestructura melódica⁴⁸ (Ejemplo 5). Sin embargo, aunque texto y melodía quedan ensamblados formalmente como si hubieran sido concebidos simultáneamente, lo cierto es que emplean recursos diferentes para articular sus respectivas estructuras. Si bien la melodía se vale de la organización de los elementos y células motívicas, el texto se basa en la manera en la que son organizadas las peticiones, las palabras y los sonidos⁴⁹.

⁴⁷ A éstas habría que sumar algún ejemplo aislado como París Bibliothèque Nationale lat. 9449 (Pa 9449), tropario-prosario (s. XI med, St. Cyr de Nevers) fol. 10v.

⁴⁸ Para las ediciones del texto véase AH XLVII, 6; Alejandro E. Planchart: *The Repertory of Tropes at Winchester*, 2 vols., Princeton NJ, 1977, II, pp. 244-245, n° 3; D. A. Bjork: "The Kyrie Repertory...", I, p. 83, basándose en fuentes aquitanas; N. van Deusen: *Music at Nevers...*, I, p. 65, edita la lectura normalizada de Pa 9449 (fol. 10v); J. Boe (ed.): *Beneventanum Troporum Corpus*, I, 24; y E. Castro: "Estudios literarios...", pp. 459-460.

Damos aquí el texto normalizado por Castro y su traducción:

- A. Clemens rector aeternae, pater immense, eleison. KYRIE ELEISON.
- B. Nostras necne voces exaudi, benedicte domine. KYRIE ELEISON.
- C. Soter, salvator noster, nostri benigne, eleison. KYRIE ELEISON.
- D. Plebem tuam, sabaoth agie, semper rege, eleison. CHRISTE ELEISON.
- E. Trine et une, sedulas nostras preces rex, suscipe. CHRISTE ELEISON.
- F. Fidem auge, his qui credunt in te, tu succurre, eleison. CHRISTE ELEISON.
- G. Respice, nobis omnibus, inclite, Fer opem de excelsis. Precamur, redemptor orbis terrae, Voces nostras angelorum carmini adiunge, eleison. KYRIE ELEISON.
- H. Cunctipotens, sophiae tuae lumen nobis infunde. KYRIE ELEISON.
- I. Trine et une Kyrie, Qui manes in aeternum cum patre, Te ore, te corde, atque mente, Psallimus nunc tibi, o beate, Ihesu bone, te precamur omnes assidue, eleison. KYRIE ELEISON.
- A. Bondadoso dueño de la vida eterna, Padre infinito, ten piedad. SEÑOR TEN PIEDAD.
- B. Escucha también nuestras súplicas, bendito Señor. SEÑOR TEN PIEDAD.
- C. Salvador, salvador nuestro, nuestra benignidad, ten piedad. SEÑOR TEN PIEDAD.
- D. Santo Señor de los Ejércitos, conduce siempre a tu pueblo, ten piedad. CRISTO TEN PIEDAD.
- E. Rey uno y trino, acoge nuestras sinceras súplicas. CRISTO TEN PIEDAD.
- F. A los que en ti creen, aumenta la fe, socórreles, ten piedad. CRISTO TEN PIEDAD.
- G. Míranos con piedad a todos nosotros, ínclito, asístenos desde el cielo. Rogamos, Redentor del mundo, que unas nuestras voces al canto de los ángeles, ten piedad. SEÑOR TEN PIEDAD.
- H. Todopoderoso, infunde en nosotros la luz de tu sabiduría. SEÑOR TEN PIEDAD.
- I. Señor uno y trino, que permaneces eternamente con el Padre, a ti ahora te cantamos con los labios, el corazón y la mente ¡o bendito! ¡bondadoso Jesús! te rogamos todos sin cesar, ten piedad. SEÑOR TEN PIEDAD.

⁴⁹ Véase D. A. Bjork: "The Kyrie Repertory...", I, p. 82.

A

Cle - mens re-ctor e-ter - ne, pa - ter in-men - se, e - lei - son.

B

No - stras nec ne vo - ces ex - au - di be - ne - di - cte do - mi - ne.

C

So - ter sal - va - tor no - ster, no - stri be - ni - gne, e - lei - son.

D

Ple - bem tu-am, sa - ba-oth a - gi - e, sem - per re - ge, e - lei - son.

E

Tri - ne et u - ne, se - du - las no - stras pre - ces rex, su - sci - pe.

F

Fi - dem au - ge, his qui cre - dunt in te, tu suc - cur - re, e - lei - son.

G

Re - spi - ce, o - van - ti - um o - das, in - cli - te,

fer o - pem de ex - cel - sis

pre - ca - inur re - dem - ptor or - bis ter - re,

vo - ces di - gne an - ge - lo - rum car - mi - ni - bus iun - ge, e - lei - son.

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a Kyrie, with lyrics in Latin. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Cun - cti-po-tens, so - phi - e tu - e lu - men no - bis in - fun - de. O tri - ne et u - ne ky - ri - e, Qui ma - nes in e - ter - num eum pa - tre, Te o - re, te cor - de, at - que men - te, Psal - li - mus nunc ti - bi, o be - a - te, The - su bo - ne, te pre - ca - mur om - nes as - si - du - e, e - lei - son." The score includes various articulation markings: a "4" above the first measure, a "2" above the second measure, a "4" above the third measure, a "4" above the fourth measure, a "2" above the fifth measure, a "4" above the sixth measure, a "2" above the seventh measure, a "2'" above the eighth measure, a "2" above the ninth measure, and a "2" above the tenth measure. The letters "H" and "I" are placed above the first and second measures respectively.

Ejemplo 5. Relación entre los puntos de articulación de la sintaxis musical y textual de *Clemens rector aeterne* en Hu 4, fol. 123v.

La asonancia y el empleo de palabras y expresiones recurrentes serán algunos recursos literarios que ahondan en la interrelación música y texto con el fin de otorgar un marco de congruencia global a *Clemens rector*. De igual modo que los motivos enlazan la melodía de los distintos elementos, así por ejemplo el texto concluye casi todas las frases –salvo las centrales de cada parte– con la palabra “eleison”; o la fórmula “nostras...voces” del elemento B vuelve a aparecer como “voces nostras” en el elemento G; “rector” (en A) se repite como “rege” (en D) y como “rex” (en E); “trine et une” (en E) lo volvemos a encontrar literalmente en I; etc. Algo parecido sucede con la asonancia sobre “e”⁵⁰ que, como las células motívicas de la

⁵⁰ En primera instancia, y como ocurre en otros casos, esta asonancia nos llevaría a pensar que *Clemens rector* es una prósula de la melodía del Kyrie (así, por ejemplo, la considera A. E. Planchart: *The Repertory of Tropes...*, II, p. 244), pero, como puede verse, la relación música-texto revela una

melodía, puede aparecer varias veces en un elemento, curiosamente con frecuencia en el final de las divisiones semánticas dentro de cada elemento y a veces también dentro de las mismas. Además, el uso de la asonancia, sea en “e” o en “o” (de eleison), suele estar emparentado con el empleo de los motivos melódicos principales 2 y 4 y la sintaxis textual viene a apoyarse con frecuencia, como abogaba Juan en el pasaje citado anteriormente, en las cadencias sobre las notas importantes o focales de la sintaxis musical.

En efecto, las articulaciones sintácticas de la melodía vienen marcadas por las notas *D* (*d*), *a* (*A*) y, eventualmente en el elemento I, por *F* o, incluso, *G*, siendo habitual que los motivos importantes, 2 y 4, coincidan con la asonancia textual sobre “e” o sobre “o”. Con el fin de disponer el canto de una manera retóricamente efectiva, puede observarse que la sintaxis textual, determinada por comas y puntos, en su mayor parte coincide con la musical, determinada por la distribución, ordenación y asociación de los motivos y las cadencias. Y, en cierto modo, podría decirse que, en este canto de estilo predominantemente silábico, el *ornatus* habría sido entendido para que la música ayudase a comprender y proclamar el sentido del texto.

En otro orden de cosas, el contenido de *Clemens rector* se encuentra completamente imbuido de la relación entre Cristo y el Padre de diferentes maneras. Además, desde la enumeración de diversos atributos de la divinidad hasta la simplicidad de la enunciación de la segunda persona del singular, “tu”, el tono de la composición se desvela de tipo laudatorio y aclamatorio⁵¹, aunque en ningún momento se pierdan de vista los temas de la *humilitas* y de la *miserecordia* enunciados entre otros comentaristas por Amalarius de Metz⁵². No obstante, no son infrecuentes las expresiones que se apoyan y refuerzan la petición del texto ordinario (“eleison”), como “nostras necne voces exaudi” o “sedulas nostras preces rex suscipe”, ni las que establecen una oposición entre las cosas terrenales y las celestiales, “et nostras, redemptor orbis terrae, voces iugi angelorum carmini

integración y una interrelación difícilmente alcanzable a través del proceso de la adaptación de un texto a una melodía preexistente. Además, como señala Boe a propósito de la versión beneventana, “the term ‘prosula Kyrie’ is particularly inappropriate for this piece: the opening four-note rising neume is retained in the verses from the word Kyrie (or vice versa), and neumatic passages abound”. J. Boe (ed.): *Beneventanum Troporum Corpus*, I, p. 26.

⁵¹ Véase Eugenio Costa: *Tropes et séquences dans le cadre de la vie liturgique au Moyen Age*, Bibliotheca Ephemerides Liturgicae Subsidia, 17, Roma, Edizioni liturgiche, 1979, pp. 33-37.

⁵² En sus *Eclogae de Ordine Romano*, por ejemplo, Amalarius situó en clave alegórica el canto del Kyrie como evocación de los profetas Zacarías y, sobre todo, san Juan Bautista sobre la venida del Señor (véase Jean-Michael Hanssens: *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, 3 vols., Studi e testi 138-140, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1948-1950, III, pp. 240 y ss.). La misma idea fue desarrollada de manera más extensa y detallada en el *Codex expositionis I* (J.-M. Hanssens: *Amalarii episcopi...*, I, p. 257), donde quedaron remarcados los vínculos entre diferentes planos exegéticos típicos de Amalarius: por ejemplo, la correspondencia directa entre la acción litúrgica y la vida de Cristo,

adiunge”. Asimismo, es llamativo que, a pesar de no hacerse ninguna alusión expresa al Espíritu Santo, el tema trinitario no deje de quedar implícito en expresiones como “trine et une” o “tripertite et une”.

En contraposición a una considerable difusión de la postura arriana, no es extraño que *Clemens rector* ahonde en el tema cristológico, ensalzando la divinidad de Cristo y su estrecha relación con el “aeternae pater”. Y en buena medida este es precisamente el punto que dota de verdadero interés a la variante única presentada por Tol 35.10, fol. 116r. Aprovechándose de la coincidencia de la palabra “Cunctipotens”, el manuscrito toledano, en sus elementos finales (H e I), hace una cita literal —para el primero— y parafraseada —para el segundo— de diferentes elementos de la melodía del Kyrie *Cunctipotens genitor deus*⁵³. Lo primero que llama la atención de todo ello es la ruptura tanto con la macroestructura como con la microestructura melódica de *Clemens rector*, así como los problemas a la hora de adaptar un texto en prosa a una melodía diseñada para un texto en hexámetros dactílicos o viceversa (Ejemplo 6).

f. 124r

Hu 4

Cun - eti - po - tens so - phi - e tu - e lu - men no - bis in - fun - de

f. 116v

Tol 35.10

Cun - cti - po - tens so - phi - e tu - e lu - men no - bis in - fun - de

Hu 4

KI - RI - E

LEI - SON

Tol 35.10

KY - RI - E

LEY - SON

entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, amén de un nivel de carácter tropológico y didáctico. La metodología empleada aquí por Amalarius consistió principalmente en la asociación, de manera que los conceptos parecieran formar una especie de cadena en la que se pasaría consecutivamente de uno a otro. Con respecto al texto del Kyrie esta cadena hizo resaltar palabras como *miserere - misericordia - humanitas - deprecatio - factus est*, al tiempo que su engranaje quedaba perfectamente integrado en el tema de los profetas en el discursar de la misa. Si bien es verdad que esta exposición no contenía ninguna alusión directa a la Trinidad, lo cierto es que estableció una división clara de la doble naturaleza de Cristo, Dios y hombre (tan importante en un contexto de lucha contra la herejía arriana), a la que se le subordinaba otra, *caelestia - terrena*, o lo que es lo mismo, la confrontación entre las cosas celestiales y las cosas terrenales. Ambas oposiciones, asimismo, eran entendidas en el prisma del tema general de la misericordia en el que quedaba implícito también el de la humildad.

⁵³ AH XLVII, 4; E. Castro: “Estudios literarios...”, p. 463. Para la edición de esta melodía (M. L.-Melnicki: *Das einstimmige Kyrie...*, Mel. 18 y *Graduale Triplex...*, IV) véase A. Tello: “Transferencias...”, II, pp. 32-41.

Hu 4

Tol 35.10

Hu 4

Tol 35.10

Hu 4

f. 124v

Tol 35.10

[E]

Hu 4

Tol 35.10

Hu 4

Tol 35.10

Ejemplo 6. Elementos H e l en Hu 4, fol. 123v, y con la melodía de *Cunctipotens genitor deus* en Tol 35.10, fol. 116r.

Si comparamos la frase musical con texto latino y la de su repetición melismática con texto griego, en el empleo de la técnica del *contrafactum* puede inferirse que, con el fin de adaptar el texto de *Clemens rector*, la melodía de *Cunctipotens genitor deus* ha sido acortada para acabar sobre *D* desde un salto de quinta, lo que puede resultar algo artificioso dentro del hermetismo estructural y motivico de *Clemens rector*⁵⁴. El elemento I, que no tiene repetición melismática en el manuscrito, se inspira directamente en la melodía de los elementos D, E y F de *Cunctipotens genitor deus*, pero ésta aparece variada por medio de inclusiones motivicas de los elementos A, B y C (por ejemplo, la escala descendente sobre el texto “psallimus nunc tibi o beate”) y, finalmente, como conclusión, retoma los motivos 3 y 4 de *Clemens rector* como elemento cohesionador general, aunque la versión de *Clemens rector* no haga uso de estos motivos para concluir la pieza.

A ello habría que sumar el hecho significativo de que en To 35.10, *Clemens rector*, sea la segunda pieza anotada en el elenco de Kyries⁵⁵, curiosamente justo después de *Cunctipotens genitor deus*, puesto que quizá podría hacer suponer algún tipo de relación litúrgica que explicase esta cita melódica literal entre ambas piezas, máxime cuanto la una como la otra estaban reservadas para festividades de especial relevancia en el curso del año. No

⁵⁴ Como puede verse el mismo recurso será empleado en “Qui manes in aeternum cum patre” del elemento I.

⁵⁵ Esta circunstancia es muy habitual en los repertorios del suroeste y meridionales, donde *Clemens rector* suele aparecer en primer o segundo lugar del elenco correspondiente.

obstante, desde que *Cunctipotens genitor deus* ha sido tradicionalmente considerado como paradigma de Kyrie con una interpretación trinitaria, ¿no tendría esta cita una pretensión de dar un sentido doxológico, aunque desde el punto de vista musical, como alusión al Espíritu Santo, junto al Padre y al Hijo, en *Clemens rector*? ¿Acaso no sería posible hablar en esta situación de un tipo de exégesis propiamente musical en el contexto de la canción litúrgica?

Sea cual fuere la respuesta adecuada para dar explicación a la introducción de esta variante, lo que sí parece quedar claro es la utilización del *ornatus*, tanto textual como musicalmente, para dar un significado nuevo, a la par que otro contexto, a los últimos elementos de *Clemens rector*. Sin duda, todo esto viene a constituirse como una evidencia que contradice un tópico muy extendido entre los estudios filológicos sobre la gramática y la retórica medieval, esto es, que en España y en la zona mediterránea no hubo realmente interés por las cuestiones de tipo teórico, sino más bien por la enseñanza, o lo que es lo mismo, que en la Europa meridional lo que importaba verdaderamente era la pedagogía y no la especulación⁵⁶. Los ejemplos de piezas de “nueva creación” tomados de Toledo, San Juan de la Peña, Vic-Ripoll o Gerona creemos que desmienten suficientemente esta afirmación.

Como corolario final, podríamos aducir que dentro de la “red” de la celebración litúrgica, el espectro de “fibras” de relaciones entre palabra y música en la canción litúrgica sería más alargado que el resultante de un análisis a nivel sintáctico, para pasar a abarcar toda una gama de “hilos” significativos en el plano de la retórica y de la elocuencia discursiva⁵⁷. Así, por ejemplo, mientras a nivel verbal, el vocabulario estaría formado por las combinaciones articuladas de las letras, a nivel musical, lo estaría por el ámbito y la tesitura del modo; mientras las partes del discurso estarían combinadas para formar unidades sintácticas más grandes (*distinciones*) articuladas por pausas, melódicamente estarían articuladas predominantemente por las cadencias en las notas estructurales del modo; y mientras, de un lado, el *ornatus* se lograría tanto por la redistribución de las palabras para conseguir efectos poéticos como por la transferencia de significados según el contexto, por otro, lo ornamental estaría supeditado a la distribución, ordenación y asociación de motivos.

⁵⁶ Véase Vicente Calvo: “*Grammatica proverbiandi*. La enseñanza escolar del latín en la Baja Edad Media española: estudio y edición del texto contenido en el ms. 8950 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, Tesis doctoral, Univ. Complutense de Madrid, 1995, pp. 43-48.

⁵⁷ Aquí, aunque en otra clave, nos hacemos eco de la imagen empleada por Jacobsson y Treitler a raíz de un razonamiento de Wittgstein. Véase R. Jacobsson y L. Treitler: “Tropes and Concept...”, p. 64.

Por otro lado, parecería obvio afirmar que el balance de interacción entre las sintaxis textual y musical no fue siempre equilibrado, pero ello adquiriría su grado de interés si partiésemos del nivel de preponderancia de una sintaxis u otra en el desarrollo ornamental de cada uno de los cantos de la acción litúrgica. De este modo, encontraríamos que los cantos que ya de por sí tenían una “retórica musical” bastante desarrollada, es decir, cantos melismáticos como el Gradual y el Alleluia, serían más susceptibles de recibir mayor ornamentación musical (en la que se incluye la polifonía) que tropos logógenos propiamente dichos. El resto de cantos, por su parte, en un estilo melódicamente menos adornado (neumático o silábico), tendrían una organización ornamental más sofisticada textualmente, bien a través de elementos en verso o en prosa (como ocurría en la mayoría de los tropos del propio y del ordinario y en algunas prósulas) bien a través de composiciones con doble *cursus* (como las prosas y bastantes prósulas). El *ornatus* verbal, por tanto, parecería estar reservado más para aquellos cantos que no tuviesen ya una ornamentación preponderantemente musical, y viceversa, sugiriéndose así una consideración similar de ambos recursos en cuanto a incidencia y efectividad dentro del canto litúrgico.

En cierto sentido podríamos resumir diciendo que, en la medida en que ambas sintaxis eran coordinadas, la mayor o menor elaboración de la música podría llegar a tomar las riendas de la articulación de la estructura sintáctica y, por ende, clarificar y proclamar, de manera más o menos elocuente y expresiva, el significado de los textos. Por el contrario, en los casos en los que fuera la sintaxis textual la que predominaba, sin duda, las propiedades melódicas estarían mucho más supeditadas a ayudar a hacer más comprensible una estructura lingüística determinada por otros recursos literarios como la metáfora y la alegoría. Así es que la relación entre palabra y música en la canción litúrgica, como “comentario” en el curso de la liturgia, no podría ser estudiada de manera completa si dejásemos a un lado sus férreos lazos de unión con la enseñanza de la gramática y la retórica, con los componentes exegeticos de la comprensión y la proclamación y, en definitiva, con el sentido del “qué era cantado”, “cómo era cantado” y, sobre todo, “para qué era cantado”.